

We know you won't like it, but who cares?: impressões da cena de rock underground na Grande Florianópolis (1992-1999) - Gustavo Steinmacher

We know you won't like it, but who cares?¹: impressões da cena de rock underground na Grande Florianópolis (1992-1999)

We know you won't like it, but who cares?: impressions of the underground rock scene in Florianópolis metropolitan area (1992-1999)

Gustavo Steinmacher

steinmacherg@gmail.com

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Este trabalho, entendido como um exercício de análise que mistura pesquisa musical e pesquisa histórica, busca descrever alguns elementos que formaram a cena de *rock* alternativo da Grande Florianópolis na década de 1990. A partir da análise da coleção de fitas-demo das bandas Euthanasia, Loveless Compound, Back Woods, Gutta Percha e Victoria X, além do site da Feedback Club, são revelados, por um lado, as estéticas globais que influenciam suas sonoridades, e por outro, as relações dessas bandas na cena local entre elas mesmas e entre elas e bandas de outras cenas brasileiras.

Palavras-chave: História e Música; cena musical *underground*; década de 1990; Grande Florianópolis.

Abstract: This work, understood as an analysis exercise that blends musical and historical research, aims to describe some elements of the alternative rock music scene in Florianópolis metropolitan area during the 1990s. Through the analysis of the collection of demo-tapes of the bands Euthanasia, Loveless Compound, Back Woods, Gutta Percha and Victoria X, and also the Feedback Club website, it is revealed, on the one hand, the global aesthetics that influence their sounds, and on the other hand, their relations in the local scene between themselves and between them and bands from other brazilian scenes.

Keywords: History and Music; underground music scene; 1990s; Florianópolis metropolitan area.

Introdução

Brasil, década de 90. Após duas décadas de ditadura militar, o processo de democratização do país abria espaços e possibilidades que eram impedidos pelo fechamento político e pela censura. Velhas vozes, antes reprimidas, passaram a alcançar novos espaços, novos ouvidos. Na política, isso representou-se na defesa da organização partidária e sindical e na primeira eleição direta da nova democracia. No plano cultural, essa descentralização expressou-se evidentemente na profusão de novas formas artísticas, possibilitadas pelo fim da censura estatal e pelas novas técnicas de circulação e produção de arte.

1 “Sabemos que você não vai gostar, mas quem liga?” (tradução minha), título da primeira fita-demo do Euthanasia, de 1993.

O cenário musical, tradicionalmente reprimido e controlado pelo Estado e pelas mídias hegemônicas, vivia na redemocratização² novidades técnicas e estéticas. Mídias como a fita K7 e o CD-ROM permitiam a produção e reprodução de música de forma caseira, reduzindo os custos. Além disso, a abertura tornou mais acessível a importação de equipamentos, discos, revistas, etc. Outro avanço importante foi a expansão dos canais alternativos de comunicação ligados a música, como fanzines (formato produzido no Brasil pelo menos desde 1965³), *sites* (em uma internet ainda incipiente no país), e mesmo em um meio tão tradicional como a televisão, com a difusão dos videocliques (inicialmente no programa “Fantástico”, da TV Globo) e a criação da MTV Brasil, em 1990⁴.

Esse contexto possibilitou que toda uma camada de artistas – subterrânea, *underground* – emergisse em novas redes de cultura, através de circuitos de shows e festivais e na forma de fanzines e fitas-demo⁵. No Brasil, pode-se dizer que esse processo teve início com o movimento *punk*⁶, já no fim dos anos 70: em 1977 foi lançada a coletânea “Revista Pop apresenta o *punk*

2 Entendido aqui como um período de transição entre a ditadura militar e a democracia liberal dos anos 1990, abrangendo assim desde o interior da própria ditadura (governo Figueiredo) até o fim dos anos 90. Isso é relevante neste trabalho pelas implicações dos fenômenos culturais do período para a definição de meu objeto de pesquisa. O movimento *punk*, por exemplo, data do fim dos anos 70 (a banda Restos de Nada, considerado a primeira de *punk rock* nestas terras, formou-se em 1978, e os primeiros compactos do gênero foram publicados por aqui já em 1977), enquanto o CD-ROM foi desenvolvido apenas em 1985 e a internet só passou a ser comercializada no Brasil em 1996.

3 Ao passo que o termo “fanzine” (*fanatic + magazine*, literalmente “revista de fã”) foi criado em 1941 e acabou servindo para designar toda publicação caseira, e a primeira produção desse tipo no Brasil tenha sido a revista de ficção científica feita em 1965 por Edson Rontani, o formato fanzine definiu-se mais propriamente por sua estética nos anos 1970, com as produções *do-it-yourself* no contexto do movimento *punk*. Para ler mais: NEGRI, Ana Camilla. Quarenta anos de fanzine no Brasil: o pioneirismo de Edson Rontani. In: **NP–Histórias em Quadrinhos (V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom), XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, setembro de 2005.

4 NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017, pp. 131-132.

5 Segundo Ricardo Neumann: “Fita demo é uma gravação musical demonstrativa amadora, feita em estúdio ou não, sem vínculo com gravadoras, para estudos musicais, ou primeiras propostas do que futuramente pode vir a ser um álbum de música. As fitas demo (ou apenas demos) são usadas como um portfólio para as bandas. O material é apresentado para as gravadoras, para um futuro contrato. Caso possa surgir um contrato de gravação e venda, as músicas podem ser sujeitas a modificações, pelos músicos e produtores do álbum.” In: NEUMANN, *ibid*, p. 175.

6 Movimento cultural surgido em meados dos anos 70 em resposta ao estado do rock *mainstream* na época, que valorizava a virtuosidade dos instrumentistas e a erudição das composições, com bandas como Yes e Genesis que, em termos de subgênero musical, configuravam o rock progressivo. Esse tipo de arte limitava a experiência musical ao acesso a equipamentos (sintetizadores, mesas de som, estúdios, etc) e ao conhecimento musical formal (harmonia, teoria, etc), e é nesse ponto que se localiza a oposição do *punk*. Através de uma filosofia de criação baseada na autonomia (*do-it-yourself*: faça você mesmo) e de uma estética simples, agressiva e suja (músicas com três acordes e sem solos instrumentais, vocais gritados e ríspidos, guitarras distorcidas, cabelos arrepiados, *piercings* de alfinete, colares de cadeado, roupas rasgadas, etc) o *punk rock* definiu-se como importante marco na história da música popular, redefinindo os critérios da criação musical a partir de então. sobretudo a partir dos importantes álbuns lançados em 1977 (as estreias dos Ramones, do Sex Pistols e do The Clash, tríade clássica do movimento, mas também os primeiros discos do The Damned, The Buzzcocks, Wire, entre vários outros). Para ler

rock”, primeiro registro do gênero no Brasil, trazendo bandas fundamentais do movimento, como Ramones e Sex Pistols. Em 1982 saiu o primeiro LP de *punk rock* brasileiro, o *Grito Suburbano*, compilando canções das bandas paulistas Olho Seco, Inocentes e Cólera. Sendo assim, o *punk* consolidou-se, em meio ao conservadorismo do regime militar, como a forma ideal para os jovens manifestarem seu repúdio à ordem dominante, através de letras de rebeldia e uma estética marcada pela simplicidade e pela agressividade. Assim, surgiram cenas de *punk rock* em diversas partes do Brasil⁷, cada qual com suas particularidades – tanto do *punk* nacional em relação ao internacional, quanto entre as cenas regionais.

A partir do terreno preparado pelo *punk*, no decorrer dos anos 80, surgiu o que Will Straw define como *rock* alternativo, um processo de apropriação e diversificação das formas estabelecidas pelo *punk*, além de uma simplificação da estética visual (muito marcada no *punk*, com seus moicanos e ganguismos). Segundo Ricardo Neumann:

O *rock* alternativo é caudatário do *punk*, tem características de organização parecidas, inspiradas no conceito de *do it yourself* ou faça você mesmo, que consiste no trabalho independente, onde as bandas se organizam por conta própria, sem o apoio de gravadoras, muitas vezes com trabalho voluntário. No entanto, as cenas alternativas ao contrário do *punk* tem uma gama maior de possibilidades sonoras como o *hardcore*, *hardcore* melódico, *guitar*, *skacore*, *metalcore*, além de terem características locais fortíssimas⁸.

Isso se mostrou no Brasil com bastante força. Por um lado, houve um volume massivo de experimentações com hibridismos na música independente brasileira, produzidos especialmente através da mistura de ritmos regionais com os gêneros da música internacional, especialmente os ligados às cenas *underground* (não só de *rock*). Em Pernambuco, como o exemplo mais marcante desse processo, floresceu o *manguebeat* – de bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio – misturando ritmos como maracatu, ciranda, côco e embolada com *hip hop*, *rock*, *funk*, *dub* e música eletrônica. Já em Santa Catarina, esse processo de hibridização local/global se expressou com mais evidência em algumas das bandas do chamado “mané beat”, um “movimento musical articulado em

mais sobre o tema, recomendo: MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor:** A história sem censura do punk. L&PM, 2014.

⁷ Além das bandas paulistas, pode-se citar a cena gaúcha (com bandas como Cascavelettes e Replicantes) e brasiliense (com Plebe Rude e Aborto Elétrico) como relevantes para o contexto nacional. Sobre o movimento *punk* no Brasil, vale assistir ao seguinte documentário: MOREIRA, Gastão. **Botinada:** a origem do punk no Brasil. DVD (75 min). St2, 2001.

⁸ NEUMANN, *ibid.*, p. 47.

Florianópolis por sete bandas locais entre os anos de 1997 e 2000”⁹ que propunha a valorização estética dos elementos ligados à “tradição açoriana” e à vida na Ilha, misturando ritmos como o boi-de-mamão e a capoeira com *rock*, *reggae* e *funk*, entre outros¹⁰. Algumas das bandas ligadas a esse movimento, como Dazaranha, Iriê e John Bala Jones, estão hoje entre os grupos catarinenses mais reconhecidos nacionalmente. Isso se deu em partes graças ao apoio que a proposta do movimento recebeu de meios mais tradicionais de comunicação – o *mainstream*, em oposição ao *underground* – com apoio de grupos como RBS¹¹ e Warner¹².

Dessa maneira, considerando o relativo sucesso das bandas desse movimento, a cena do mané beat acaba sendo um alvo primário das produções sobre a história da música de Santa Catarina nos anos 90, sejam elas científicas – como as teses de Rodrigo de Souza Mota e Kátia Maheirie¹³ e as dissertações de Marco Antônio Ferreira de Souza¹⁴ e Guilherme Gustavo Simões de Castro¹⁵ – ou não – como os documentários “Sete mares numa ilha” (1999), de Kátia Maheirie e André Gassen, “Caldo de peixe com música” (2013), de Caio Figueiredo, e “Soul da caixa d’água” (2017), de Marcelo Mancha.

A intenção deste trabalho, todavia, é traçar alguns apontamentos iniciais para a descrição de uma cena *underground* de *rock* na região de Florianópolis que não parta daquilo que se tornou *mainstream* para compreender retroativamente suas origens na cena alternativa. Ao contrário, decidi limitar meu objeto de pesquisa a bandas que não chegaram ao mesmo

9 MAHEIRIE apud MOTA, Rodrigo de Souza. **Mané Beat** – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018, p. 16; Esta tese de Mota, citada aqui em diversas ocasiões, ainda não foi publicada na página do PPGH-UFSC, porém tive acesso a ela através da professora Dra. Roselane Neckel, membra da banca examinadora, logo após ter sido feita a leitura e avaliação pelos professores envolvidos no processo de doutoramento do autor, e por isso a agradeço.

10 MOTA, *ibid*, p. 20.

11 Rede Brasil Sul, principal rede midiática de Santa Catarina, dona de 12 emissoras da TV Globo, da Rádio Atlântida (organizadora do festival Planeta Atlântida) e de jornais de grande circulação como o Diário Catarinense e A Notícia. O selo musical da rede, RBS Discos, lançou o primeiro álbum do Dazaranha e da John Bala Jones.

12 A Warner Music Group, que lançou o quarto álbum da banda de *reggae* Iriê em 2007, foi em 2017 o terceiro maior selo musical dos EUA (que é, por sua vez, o maior mercado fonográfico do mundo), conforme o seguinte relatório de mercado: BuzzAngle Music. **2017 U.S. Music Industry Report: a report on 2017 U.S music industry consumption**. 2018. Disponível em: <http://www.buzzanglemusic.com/wp-content/uploads/BuzzAngle-Music-2017-US-Report.pdf>.

13 MAHEIRIE, Kátia. **Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva**. 2001. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

14 SOUZA, Marco Antônio Ferreira de. **Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

15 CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de. **A BANDA DAZARANHA: circuito musical e espaço cultural de Florianópolis na década de 90**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

sucesso comercial – tanto que apenas uma delas continua na ativa: a Euthanasia, hoje chamada Eutha – mas cujos vestígios, disponíveis *online*, lançam luz sobre esse processo.

Minha fonte central foi o conjunto de nove fitas-demo lançadas por cinco bandas diferentes – todas de Florianópolis, exceto a Euthanasia, de São José. Além dessas, trato também da banda Feedback Club, porém usando não diretamente suas fitas, mas seu *site*. Selecionei as fitas buscando por elementos sonoros, gráficos e/ou textuais que, formando uma rede de referências, me permitissem perceber dois aspectos: por um lado, desvendar influências estéticas globais; por outro, mapear as relações entre as bandas da cena local.

Tabela – Fitas-demo analisadas.

Banda	Nome da fita-demo	Gravadora	Data
Back Woods	<i>Save our Souls</i>	Proaudio	Jan. 1996
Euthanasia	<i>We know you won't like it, but who cares?</i>	Encantarte	Jul. 1993
	<i>Pensei que fosse Deus</i>	Master Sound	1995
	<i>Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar</i>	Prolapse	1997
	<i>Advanced Fuckin Tape</i>	Prolapse	1997
Gutta Percha	<i>Mimusops Balata Gaertner</i>	Verso Livre	Jan. 1993
	<i>DISCO+nnnection</i>	Master Sound	Mai. 1995
Loveless Compound	<i>Loveless Compound</i>	Estúdio C	Jun. 1994
Victoria X	<i>Going to the Park</i>	Master Sound	Ago. 1994

Fonte: Os dados foram retirados dos encartes das fitas e organizados por mim na tabela.

É possível agrupá-las em 3 categorias que representam as sonoridades propostas: bandas de metal (Back Woods e Euthanasia), de *hardcore* (Victoria X e Loveless Compound) e *guitar* (Gutta Percha e Feedback Club), sendo esse último o termo utilizado no Brasil à época para categorizar bandas que no mercado internacional passavam a ser chamadas de *indie rock* (abrangendo bandas com sonoridades distintas entre si, como Sonic Youth, Pavement, Blur e The Jesus And Mary Chain, por exemplo).

É interessante também notar os períodos de existência dos grupos. A Euthanasia, sendo a única dessas bandas que ainda está em atividade, coexistiu com todas as outras citadas. As bandas Victoria X e Gutta Percha coexistiram na primeira metade do período, com registros de 1993 a 1995, e em 1997 dois membros (Beto, da primeira, e André, da segunda) formaram a Feedback Club, que existiu pelo menos até 1999, data de sua última fita. Já a Back Woods só

possui um registro a meu alcance, limitado ao ano de 1996, já no meio do processo analisado. Quanto à Loveless Compound, também fez parte do início do processo (sendo formada por membros de uma banda *punk* do fim dos anos 1980, chamada Sobreviventes do Aborto), lançando sua primeira demo em 1994. Apesar de ser meu único contato fonográfico com o grupo, existe uma segunda fita que até o momento não foi compartilhada na internet, sugerindo assim uma sobrevida à banda que não é possível desvendar apenas pela primeira demo.

Além disso, evidencio as limitações impostas a este trabalho, primeiramente em relação ao acervo consultado. O fato de existirem tantas relações entre as bandas aqui tratadas, conforme demonstrarei mais à frente, não indica exatamente uma coesão total da cena no recorte espaço-temporal selecionado. Isso se dá, a meu ver, pelo fato de eu ter retirado todas as fontes de um único acervo, constituído a partir da própria vivência do colecionador – Edson Luís de Souza – no interior de determinadas cenas da região. Assim, o acervo diz mais respeito à experiência musical de Souza, envolvendo as bandas com as quais este teve contato o suficiente para receber as fitas-demo, do que à cena florianopolitana como um todo. Isso explicita-se, por exemplo, na ausência completa de mulheres nas gravações analisadas¹⁶. Há também uma relativa proximidade entre as sonoridades das bandas (que, apesar de identificarem-se com rótulos distintos, estão todas sob o guarda-chuva do *rock*), que justificasse pela mesma razão de personalidade do acervo, apesar de corresponderem a tendências estilísticas bem mais amplas, relativas à circulação desses gêneros por circuitos de alcance massivo como as rádios e os canais de televisão.

História e barulho – Considerações sobre o método

Antes de partir para a análise das fontes, tratarei de me localizar, enquanto sujeito inserido em um lugar social¹⁷, em um contexto específico de pesquisa e produção historiográfica. Sendo músico antes de ser historiador, sempre me interessei pelo conhecimento a respeito dessa

16 Nas fitas da Feedback Club há a participação de Sabrina, da banda Sleepwalkers, mas estas não foram analisadas por mim enquanto fontes sonoras.

17 Segundo conceito de Michel de Certeau: “Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.”. In: CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, pp. 55-56.

arte, e a formação em História fez com que eu atentasse às relações entre pesquisa histórica e pesquisa musical e às possibilidades analíticas que esses dois campos lançam um sobre o outro.

A pesquisa que resultou neste ensaio foi, portanto, um exercício de união dessas duas perspectivas em uma perspectiva histórico-musical¹⁸. A temática partiu, portanto, de pesquisas informais sobre bandas *underground* em geral (sem recorte, uma investigação com fins puramente estéticos), através das quais cheguei a conhecer os diversos *blogs*¹⁹ administrados por Edson Luis de Souza²⁰, um colecionador jaraguense que digitaliza e disponibiliza para *download* e audição online (via YouTube) sua coleção de aproximadamente 900 fitas-demo. Todavia, o *blog* que me chamou mais a atenção e de cujo acervo coletei a totalidade das fontes fonográficas deste trabalho é o “Demo-tapes Brasil”²¹, dedicado exclusivamente ao compartilhamento de fitas-demo de bandas brasileiras, incluindo não apenas o áudio (tratado digitalmente por Souza) mas também encartes e informações sobre a produção das fitas.

18 Cabe aqui deixar evidente o que entendo por uma perspectiva histórico-musical e como isso aplica-se a meu trabalho enquanto método. Para tanto, recorro à descrição do Dr. Paulo Castagna das múltiplas vertentes metodológicas da musicologia. Me localizo, a meu ver, dentro da tradição da “nova musicologia”, iniciada nos anos 1970 como uma proposta de reflexão e interpretação crítica sobre as atividades e objetos tradicionais da disciplina. Essa virada tem aproximações com a “nova história”, proposta da mesma época com objetivos similares em relação à disciplina histórica. É justamente com a nova história que passam a ser apresentadas questões como as que me preocupam aqui: como recriar o cotidiano social que envolve a experiência musical através do reconhecimento dos indivíduos que a compõem? Mais que isso, como utilizar a musicologia como ferramenta na operação historiográfica? Tal cruzamento de conhecimentos das ciências humanas com aqueles próprios aos estudos musicais deve ser observado com precisão, para compreender até onde podem ir as contribuições de cada área para a análise da fonte e em que elementos cada uma sobressai em importância. Segundo as categorias de Castagna, baseada por sua vez na de Vincent Duckles, acredito que meu método mescla elementos da investigação histórica com a pesquisa arquivística (ao considerar o arquivo musical em suas particularidades em relação às coleções ou mesmo arquivos de naturezas distintas, à qual se somam algumas reflexões na recente área de Estudos do Som, particularmente às de Jonathan Sterne em relação ao formato mp3), das práticas performáticas (tratada como “interpretativas” por Castagna para tratar das formas de execução das obras, porém o termo original “*performing practices*” me serve melhor pois acredito que abranja mais elementos da experiência musical que envolvem relações sociais, não só estéticas, como a dimensão gráfica e a circulação das fitas-demo) e da crítica estética (reconhecer os elementos estéticos das gravações e compreendê-los perante o lugar social de sua produção e circulação, o estado das formas musicais no contexto estudado, a relação dos indivíduos deste com a música e os sons em geral, etc). Por fim, acredito que minha pesquisa aproxima-se da etnomusicologia em meus usos das ciências sociais, porém rejeito a necessidade de distanciamento em relação a meu objeto, mantendo-me como observador participante (com a distância sendo aquela do historiador, o tempo, não as do etnólogo tradicional) e interessado pela reaproximação da etnomusicologia e da musicologia, por muito tempo tidas como disciplinas estritamente separadas (a primeira trataria da “música na cultura”, enquanto a segunda ficaria com o fenômeno musical isolado de suas variáveis sociais e históricas). Para mais informações sobre as relações metodológicas entre musicologia e história, ver: CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música**, v. 1, p. 7-31, 2008.

19 Entre eles estão o “Joinroll” (dedicado à cena musical de Joinville), o “Histórico-Curupira” (com material relativo ao Curupira Rock Club, em Guarimirim, polo do rock alternativo em SC) e o “Disco Furado” (com LPs e CDs completos de bandas do underground brasileiro).

20 Segundo Ricardo Neumann, “Edson Luis de Souza participou da banda Camisa de Força e The Power of the Bira, foi também organizador de shows no Curupira [Rock Club] e dono da loja Abrigo Nuclear. Hoje toca na banda Os Fritz da Puta e trabalha com manutenção industrial.”. In: NEUMANN, *ibid.*, pg. 50.

21 Blog Demo-Tapes Brasil. Disponível em: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com>. Acesso em 30 jun. 2018.

Já em termos historiográficos, este trabalho foi inspirado fortemente por duas produções bastante recentes que ajudaram a traçar algumas linhas na narrativa – ainda incipiente – da história musical de Santa Catarina. O primeiro é a tese de doutoramento do professor Rodrigo de Souza Mota chamada “Mané Beat – coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016)”, produzida no programa de pós-graduação em História da UFSC e entregue à banca em 2018. Essa é a produção mais profunda sobre seu tema até agora, oferecendo uma discussão muito rica sobre aspectos identitários relativos às cenas musicais locais nesse período de hibridismos regionais da música popular no Brasil, e ajudando a construir uma percepção de Florianópolis em tal contexto.

A outra pesquisa referida é a tese doutoral de Ricardo Neumann, defendida no mesmo programa de pós-graduação que Mota em fevereiro de 2017, intitulada *A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais*. O trabalho de Neumann também me foi importante por tratar do mesmo fenômeno cultural que tratarei aqui, com a diferença no recorte sendo apenas geográfica. Trazendo debates sobre a definição de ideias como a “cena musical alternativa” dos anos 90 e aplicando-as sobre a realidade do norte-nordeste catarinense, esta tese é outra boa peça da narrativa na qual procuro inserir minha análise.

Por fim, os dois aspectos que decidi ressaltar na análise – as influências estéticas globais das bandas e as relações entre estas na cena local – justificam-se por serem, a meu ver, dois bons exemplos da dinâmica entre local e global que é essencial ao conceito de “cena” conforme proposto por Will Straw. Segundo Straw:

(...) “cena” descreve unidades de escalas e níveis de abstração altamente variáveis. “Cena” é usado para circunscrever grupos de atividades bastante locais e para dar unidade a práticas dispersas pelo mundo. Funciona para designar socialização em carne e osso e como um sinônimo preguiçoso para comunidades virtuais globais baseadas em gosto comum. (Tradução minha)²².

Todavia, distancio-me de Straw (e Neumann, que compartilha a ideia) no uso do conceito “alternativo”, usado para referir-se tanto à cena (dimensão social) quanto às sonoridades (dimensão estética, usada como subgênero do *rock*). Associado a esse, e limitando-

22 “Here, as elsewhere, ‘scene’ will describe unities of highly variable scale and levels of abstraction. ‘Scene’ is used to circumscribe highly local clusters of activity and to give unity to practices dispersed throughout the world. It functions to designate face-to-face sociability and as a lazy synonym for globalized virtual communities of taste.”. In: STRAW, Will. Scene and sensibilities. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, ago. 2006, p. 6.

o, proponho a utilização de outro termo: *underground*. Ao passo que “rock alternativo” veio a ser utilizado como categoria mercadológica abrangendo as múltiplas possibilidades sonoras que surgiram a partir do movimento *punk* – sendo, assim, uma categoria estilística ampla que funciona em uma análise como esta, por não deter-se a subgêneros – *underground* não descreve as sonoridades. Todavia, a antinomia *mainstream/underground* revela dinâmicas das cenas como fenômenos sociais e históricos que “alternativo” não alcança, a meu ver. Isso por se tratarem de duas estratégias distintas de consumo de música, com configurações midiáticas e formas valorativas particulares, que transcendem as categorias de gênero musical²³. Enquanto o *mainstream* representa uma forma de produção eficiente e de amplo consumo que acaba por determinar o padrão da indústria, o *underground* constrói-se a partir da negação desse outro. Essa separação parte deste em relação àquele. Logo, ambos os conceitos são internos ao *underground*. Além disso, o fato de o *mainstream* se mostrar permeável às sonoridades do *underground*, que *a priori* o rejeitam, demonstra o dinamismo não apenas das relações de produção e consumo de música, em que certas características antes rejeitadas passam a se tornar aceitáveis para o “grande público” à medida que vão se mostrando viáveis à indústria fonográfica massiva, mas também das relações da sociedade com o audível, ou seja, de nosso regime de escuta hegemônico.

Sonoridades caixaras – a estética do *underground*

Como já dito, a sonoridade do *rock* alternativo segundo a definição de Straw não possui uma unidade e é, pelo contrário, definida pela sua própria diversidade. A análise das fitas-demo escolhidas revela essa diversidade em suas diversas camadas (textual, gráfica e sonora), conforme a proposta de Marcos Napolitano²⁴ para uma metodologia de análise fonográfica que abranja todos os aspectos envolvidos (performáticos, líricos, visuais, estruturais, etc). Acredito que esse tipo de análise destrinche as fontes para uma melhor confrontação com a teoria, revelando aspectos de diferentes naturezas que se cruzam no interior do objeto e que explicitam a multiplicidade das experiências musicais em suas dimensões estéticas e sociais. São esses

23 JANOTTI JUNIOR, Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, p. 11-23, 2006.

24 NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

dois caracteres de minhas fontes que busco demonstrar neste texto, e é pelo primeiro que começarei.

No encarte da demo *Save our Souls* o trio Back Woods afirma que “a melhor definição do seu som é o *crossover*. São influenciados por Crowbar²⁵, Kyuss²⁶ e Helmet²⁷”. Dessa maneira, o grupo identificava-se com vertentes mais pesadas do *rock* alternativo dos anos 90, tanto se definindo enquanto uma banda de *crossover*²⁸, quanto admitindo a influência de três bandas estadunidenses ligadas a novas formas de *heavy metal* baseadas em afinações graves, andamentos mais lentos e pesados e guitarras com pedal de *fuzz*²⁹, identificada hoje com rótulos como *stoner rock*, *doom metal* e *sludge metal*.

Também seguindo a linha mais pesada da cena, nas fitas do Euthanasia (atual Eutha), banda que mistura *hardcore*, metal e *rap*, uma das influências diretas pode ser vista no verso do encarte da segunda demo, “Pensei que fosse Deus (1995)”, uma fotografia na qual um dos membros aparece com um boné do Biohazard, banda novaiorquina que fazia sucesso na época com a mesma mistura de ritmos. Tratando de elementos sonoros, a faixa instrumental “Haxixe”, que fecha a terceira demo da banda (Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar, de 1997), é um ótimo exemplo do hibridismo de que venho falando: intercala sessões de guitarra limpa e palhetadas de *funk* com interlúdios pesados e distorcidos, tudo isso por fim sendo acompanhado por um berimbau que encerra a fita. No *release* jornalístico anexado à primeira fita do Euthanasia, *We Know You Won't Like It, But Who Cares?*, no texto que inicia perguntando “Isso é MPB?”, a banda afirmava tocar “sem a intenção de proteger ou agradar alguém” e sem “manipular ou influenciar ninguém, e sim, tentando estimular a formação de consciência”. A banda ostentava com orgulho a agressividade do seu som, utilizando nas capas de duas fitas³⁰ o clássico selo “*Parental Advisory*”, que alerta sobre conteúdo explícito das letras nas capas de discos nos Estados Unidos e no Reino Unido, e identificando-se através de termos como “escangalhacoreband”³¹, “guitarras ensurdecadoras” e “guitarras liquidificadoras”.

Figuras 1 e 2 – Capas da Euthanasia com o selo “Parental Advisory”

25 Banda de Nova Orleans formada em 1990 e ainda em atividade.

26 Banda californiana formada em 1987 e terminada em 1996. Seus membros formaram bandas como Queens of the Stone Age e Fu Manchu.

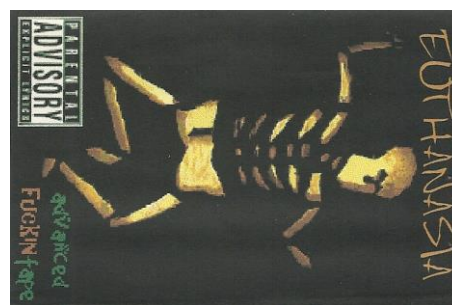
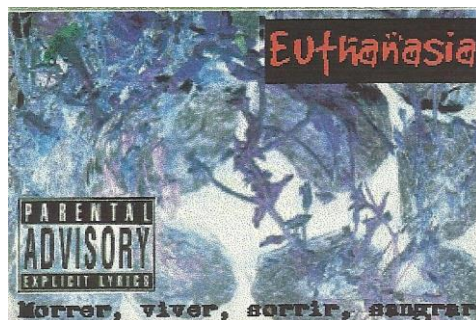
27 Banda de Nova York formada em 1989 e ainda em atividade.

28 Gênero de música extrema baseado na fusão entre elementos do *hardcore punk* com os vários subgêneros de metal. Originalmente surge da cena de *thrash metal*, com bandas como D.R.I. e Suicidal Tendencies. No Brasil, a banda de maior expressão no gênero é o Ratos de Porão.

29 Efeito modificador de áudio, tipo de distorção muito suja e densa.

30 Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar (1997) e Advanced Fuckin Tape (1997)

31 Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar (1997)



Fonte: Capa das fitas de 1997, *Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar* e *Advanced Fuckin Tape*, ambas acompanham os arquivos mp3 disponibilizados por Edson Luís de Souza.

O som da banda Loveless Compound está descrita no *release* de sua demo homônima, de 1994, como a fusão de “doces melodias com guitarras distorcidas” que “nos transporta para o mais ébrio campo nublado” no qual “sentimentos, sonhos e prazeres perdidos ecoam em seu mundo lírico”. Ao ouvir a demo, pode-se identificar sonoridades próximas às bandas mais obscuras do pós-*punk* britânico, como Bauhaus e Joy Division, e de partes da cena independente (ou *indie*) que seguem essa linha, em gêneros como o *emo* e o *shoegaze*. Esse último, inclusive, tem como álbum-símbolo o disco *Loveless* (1991), da banda irlandesa My Bloody Valentine, definidor em grande medida da estética do gênero e possivelmente referenciado no nome da banda florianopolitana.

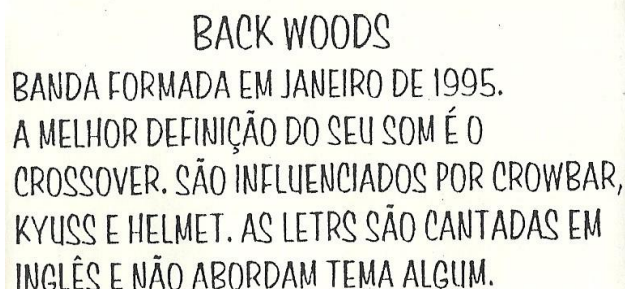
Na única fita do Victoria X, *Going to the Park*, a sonoridade noventista fortemente baseada em guitarras – presente em bandas como Sonic Youth e Pixies – é citada no encarte ao agradecerem às “*guitar bands* de Floripa”. Essa influência apareceu também na identidade do trio *indie* Feedback Club. No seu *site*, admite-se a influência de “Pixies, Sonic Youth, Blur, Smashing Pumpkins, Beck, Superchunk, Pavement, etc”³².

É interessante notar, de maneira mais geral, como a maioria dessas bandas cantavam em inglês – exceto a Euthanasia, na qual a mensagem das letras importava mais à estética – mesmo sem domínio da língua, com vocais mais interessados nas sonoridades das palavras do que nos seus significados. No encarte da Back Woods, por exemplo, é explicitamente dito que “as letras são cantadas em inglês e não abordam tema algum”. Já em entrevista publicada no site do Feedback Club, o vocalista Gutta afirmou que “até hoje não existe uma música do feedback que tenha surgido em função da letra”, além de expressar uma percepção de que o uso do inglês

32 Release. **Feedback Club**. Disponível em: <http://www.oocities.org/feedclub/release.html>. Acesso em 30 jun. 2018.

seria importante para o sucesso: “nós gostaríamos bastante de nos dedicarmos a estudar inglês e assim aumentarmos as chances de realizarmos os sonhos do feedback”³³.

Figura 3 – Autodefinição da banda Back Woods.



BACK WOODS
BANDA FORMADA EM JANEIRO DE 1995.
A MELHOR DEFINIÇÃO DO SEU SOM É O
CROSSOVER. SÃO INFLUENCIADOS POR CROWBAR,
KYUSS E HELMET. AS LETRAS SÃO CANTADAS EM
INGLÊS E NÃO ABORDAM TEMA ALGUM.

Fonte: Verso do encarte da fita *Save Our Souls* (1996), que acompanha os arquivos mp3 disponibilizados por Edson Luís de Souza.

Assim, me parece que essa fração da cena da Grande Florianópolis concorda com a afirmação de Ricardo Neumann, em relação à mesma cena no norte-nordeste catarinense, de que:

foi a música acelerada e distorcida que impulsionou muitos dos participantes da cena em direção a cultura alternativa, e não as mensagens das letras das bandas ou questões de classe. A simplicidade de execução da maioria das músicas punk e alternativa, a forma espontânea de tocar, certamente influenciou muitos jovens da cena a querer fazer acontecer, a ser parte de algo, como explicou Moraes em entrevista no ano de 2014. Segundo o entrevistado, as mensagens, os discursos, eram vistos como parte de uma moda maior, que vinha junto com a música, o que demonstra como a importância do gosto pela musicalidade, da adesão a uma moda, era muito mais importante do que quaisquer questões políticas ou determinações de classe³⁴.

Redes de som – interações entre as bandas da cena

Quanto à dimensão social das experiências musicais, a sessão de agradecimentos é um espaço presente em vários encartes de fita-demo e que se faz bastante relevante para desvendar as conexões entre os diferentes atores da cena musical. Na fita *Save our Souls*, por exemplo, a banda Back Woods agradece “a toda a rapaziada de Floripa”, citando diretamente a Loveless Compound e a Euthanasia. Esta última, em *Pensei que fosse Deus*, agradece também à Loveless

33 Entrevistas. **Feedback Club**. Disponível em: <http://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em 30 jun. 2018.

34 NEUMANN, *ibid.*, p. 108.

Compound e à Gutta Percha. Já na demo *DISCO+nnection* o grupo Gutta Percha agradece a “BETO and CAROLINA (victória x)”.

Essa última ligação, entre Gutta Percha e Victoria X, veio a consolidar-se quando em 1997 os vocalistas Beto (da Victoria X) e André/Gutta (da Gutta Percha), juntamente com a baixista Sabrina (da extinta banda Sleepwalkers), formaram a Feedback Club e gravaram três fitas-demo de forma caseira no mesmo ano, desenvolvendo suas influências de *indie rock*. A banda chegou a tocar no programa “Lado B” da MTV Brasil³⁵, possibilitado através da mediação do guitarrista Zé Antônio, fundador da banda paulista Pin Ups³⁶.

Sobre a relação com bandas de outras cenas, dentro ou fora do estado, as fitas analisadas revelam que havia circulação e contato entre bandas de locais distantes. Nos agradecimentos de *Pensei que fosse Deus* (1995), o Euthanasia agradece a bandas importantes do *underground* nacional como Gangrena Gasosa (RJ) e D.F.C. (Brasília). Anexa à fita do Loveless Compound, por outro lado, há alguns recortes de jornal que citam a banda ao lado de alguns outros nomes do *rock* alternativo brasileiro, sendo o principal deles Little Quail & The Mad Birds (de Brasília), com quem os florianopolitanos e a banda gaúcha Crushers tocaram no bar Estaleiro (“embaixo da Ponte Hercílio Luz”) em um show promovido pelo fanzine Futio Indispensável, principal divulgador da banda de Florianópolis. Em outros dois recortes há referências a dois shows no Berro Bar (“no trevo da UFSC para o Córrego Grande”), um com a curitibana Intruders e outro com a Fish Men, de Imbituba.

O único registro sonoro de interação entre as bandas da cena está na terceira faixa da fita “Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar”, da Euthanasia, chamada “Dias Piores Virão”, cujos primeiros segundos são a reprodução de um *sample*³⁷ inalterado do refrão de “*Unlucky Man*”, música da fita *DISCO+nnection* da Gutta Percha. Todavia, a canção “Qual é seu nome?”, presente na mesma demo, foi regravada pelo vocalista carioca BNegão em seu primeiro disco pós-Planet Hemp, chamado “Enxugando Gelo” (2003).

Ainda sobre o Euthanasia, o documentário (analisado por Mota) “Soul da caixa d’água”, de 2017, sobre a fase mais recente do Dazaranha (após a saída do vocalista Gazu), foi dirigido

35 Feedback Club - Happiness (Mtv Brasil - Lado B – 1999). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNJCqRFOOLU>. Acesso em 30 jun. 2018.

36 Entrevistas. **Feedback Club**. Disponível em: <http://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em 30 jun. 2018.

37 “Amostra” em inglês, termo referente ao uso de trechos de áudio recortados de suas fontes e utilizados em outras produções. É a base da produção de *hip hop* desde seus primórdios e até hoje traz à tona questões polêmicas relativos a políticas de direitos autorais e liberdade de expressão. Para maior aprofundamento no tema: SCHLOSS, Joseph G. **Making Beats: The art of sample-based hip-hop**. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.

pelo jornalista Marcelo “Mancha” Rocha, vocalista da atual Eutha. Segundo o texto de lançamento do documentário escrito por Daniel Silva no site Rifferama, Mancha “é amigo dos membros do Daza e um profundo conhecedor da trajetória da banda”, além de revelar que “muita gente não sabe, mas o baterista [do Dazaranha] J.C. Basañez foi um dos fundadores da então Euthanásia”³⁸. Outro fato que liga as duas bandas é que a primeira demo da Euthanasia foi produzida por Gringo Starr, figura-chave do mané beat.

Por fim, vale notar que três das fitas analisadas (*Pensei que fosse Deus; DISCO+nnnection; Going to the Park*) foram gravadas no mesmo estúdio Master Sound, revelando um ponto nodal da cena alternativa no espaço da cidade.

Conclusão

As ferramentas que a musicologia, a etnomusicologia e as ciências sociais vêm dispendo, nas últimas décadas, são muito bem-vindas à historiografia preocupada com os fenômenos sonoros, da qual a história da música é apenas uma parte. Além dos teóricos citados no decorrer do texto, destaco ainda as contribuições de Andy Bennett na definição da categoria social de “cena musical”, e de pensadores dos Estudos do Som (*sound studies*) como Emily Thompson e Murray Schafer, que me fizeram atentar às relações das sociedades com os sons, para além daquelas com a música.

Assim, finalizo minhas reflexões reforçando que, apesar da amplitude bastante limitada do escopo deste trabalho, espero que este possa ser mais uma peça na construção da narrativa multifacetada de nossa história musical. Ao passo que reconheço este artigo como um mapeamento descritivo de algumas das bandas do *underground* florianopolitano e suas produções fonográficas, é evidente que tais fontes (e outras que a circundam) merecem uma interpretação mais extensa e aprofundada, considerando as categorias e conceitos aqui apresentados. É nisso que pretendo trabalhar nos meses que se seguem ao presente escrito.

Enfim, é sobretudo importante perceber essa linha de pesquisa sendo desenvolvida por trabalhos relevantes como os de Mota e Neumann e por discussões teórico-metodológicas pertinentes como as que vêm sendo feitas no Laboratório de Imagem e Som (LIS) da UDESC, atualmente sob orientação da professora Dra. Márcia Ramos de Oliveira, que demonstram saber bem misturar interesses e conhecimentos musicais com a prática historiográfica,

38 SILVA, Daniel. Jornalista produz documentário sobre novo Dazaranha. **Rifferama**. Disponível em: <http://rifferama.com/jornalista-produz-documentario-sobre-o-novo-dazaranha/>. Acesso em 30 jun. 2018.

fundamentando e inspirando a escrita de novos capítulos em uma história cujo volume ainda está baixo, mas que tem muito barulho em seu potencial.

Referências

- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder; CARDOSO FILHO, Jorge. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, p. 11-23, 2006.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v. 15, n. 2, mai/ago. 2012.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 30 jun. 2018.
- MOTA, Rodrigo de Souza. **Mané Beat** – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 153-171, dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066/21129>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- STRAW, Will. Scene and sensibilities. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, ago. 2006.

Fontes audiovisuais

- MAHEIRIE, Kátia; GASSEN, André. **Sete mares numa ilha**. 1999. Disponível em: <http://www.rocksc.com.br/2009/10/sete-mares-numa-ilha-documentario-1999.html>. Acesso em: 30 jun. 2018.
- MOURA, Gustavo. **Curupira: onde o pai cura e o filho pira**. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ocd66r7V5X8>. Acesso em: 30 jun. 2018.



MTV BRASIL. **Feedback Club – Happiness (Mtv Brasil – Lado B – 1999)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNJCqRFOOLU>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Fontes fonográficas

BACK WOODS. **Save our Souls**. Florianópolis: Proaudio, jan. 1996.

EUTHANASIA. **We Know You Won't Like It, But Who Cares?** Florianópolis: Encantarte jul. 1993.

EUTHANASIA. **Pensei que fosse Deus**. Florianópolis: Master Sound, 1995.

EUTHANASIA. **Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar**. São José: Prolapse, 1997.

EUTHANASIA. **Advanced Fuckin Tape**. São José: Prolapse, 1997.

FEEDBACK CLUB. **Experience Machine**. Florianópolis: Independente, abr. 1997.

FEEDBACK CLUB. **Cosmic Dance**. Florianópolis: Independente, jul. 1997.

FEEDBACK CLUB. **...Fast**. Florianópolis: Independente, dez. 1997.

FEEDBACK CLUB. **Zoom In, Zoom Out**. Florianópolis: Independente, jan. 1999.

GUTTA PERCHA. **Mimusops Balata Gaertner**. Florianópolis: Verso Livre, jan. 1993.

GUTTA PERCHA. **DISCO+nnection**. Florianópolis: Master Sound, mai. 1995.

LOVELESS COMPOUND. **Loveless Compound**. Florianópolis: Estúdio C, jun. 1994.

VICTORIA X. **Going to the Park**. Florianópolis: Master Sound, ago. 1994.

Acervos e referências digitais

BANDCAMP. **Music | eutha**. Disponível em: <https://eutha.bandcamp.com>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Blog Eutha HC. Disponível em: <http://euthahc.blogspot.com>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Demo-tapes Brasil. Disponível em: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com>. Acesso em: 30 jun. 2018.

Feedback Club. Disponível em: www.oocities.org/feedclub. Acesso em: 30 jun. 2018.

SILVA, Daniel. Jornalista produz documentário sobre novo Dazaranha. **Rifferama**. Disponível em: <http://rifferama.com/jornalista-produz-documentario-sobre-o-novo-dazaranha>. Acesso em 30 jun. 2018.

Recebido em 11 de julho de 2018.

Aceito para publicação em 18 de dezembro de 2018.

